

Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana

Irene Bragantini

L'osservazione archeologica della pittura parietale romana permette di riconoscere che essa è il risultato di differenti competenze artigianali, che collaborano alla produzione di questi materiali eseguendo una serie di operazioni che vanno dalla pareggiatura della muratura alla stesura della decorazione, nei tempi rapidi imposti dalla tecnica a fresco.

La gerarchia esistente tra questi artigiani è ben esemplificata nel rilievo di destinazione funeraria proveniente da Sens:¹ posizione nella scena, attività alle quali sono intente e abbigliamento differenziano con chiarezza le varie figure, il cui operato 'dipende' dal personaggio rappresentato all'estremità sinistra, intento all'esame del rotolo (l'unico che compie una attività non manuale, evidentemente colui che ha commissionato il rilievo). Alla sua destra si svolgono una serie di attività, dalla più complessa, la stesura della pittura parietale, alla più semplice, l'impastatura della calce a opera della figura che chiude la rappresentazione all'estremità destra. Il rilievo, che interessa per il suo valore simbolico e non meramente descrittivo, rappresenta l'ampia gamma delle competenze e delle 'figure sociali' coinvolte nella produzione di questi materiali e la loro reciproca relazione. Anche gli elementi che costituiscono la decorazione si possono disporre in scala gerarchica: in cima è evidentemente (quando esista) il quadro figurato, mentre un ruolo di minore importanza è svolto dai motivi ornamentali, che contribuiscono alla definizione dello schema decorativo,² ma la cui esecuzione richiede evidentemente minori capacità.

E' opinione comune che questi diversi compiti e queste diverse abilità siano riflesse nella distinzione tra pittori *parietarii* e *imaginarii* nota dall'Editto di Diocleziano, ma questa consolidata interpretazione è stata messa in dubbio con fondati motivi.³ Sono noti i condizionamenti che la tecnica dell'affresco impone al lavoro dei pittori,⁴ condizionamenti e limitazioni che le caratteristiche della pittura parietale romana, basata sull'impostazione simmetrica della decorazione e arricchita dall'aggiunta di un gran numero di particolari ornamentali, rendono ancor più pesanti: a causa di queste caratteristiche infatti gli elementi decorativi sono spesso replicati 'per gruppi' su una singola parete o sulle diverse pareti di uno stesso ambiente. Ne consegue che, nel caso in cui artigiani diversi si dividessero il lavoro all'interno di uno stesso ambiente,⁵ essi dovessero poter contare su un certo affiatamento, che permettesse loro di raggiungere un sufficiente grado di omogeneità nei tempi imposti dalla tecnica a fresco.

1 A.-M. Uffler, "Fresquistes gallo-romains: le bas-relief du Musée de Sens," *RAE* 22 (1971) 393-94; J.-C. Beal, "La dignité des artisans: les images d'artisans sur les monuments funéraires de Gaule Romaine," *DHA* 26 (2000) 149-82 (fig. 1, n.14). R. Ling in id. (ed.), *Making classical art. Process & practice* (Stroud 2000) 97-98, nota che viene rappresentata la preparazione di una pittura nella tecnica dell'affresco.

2 Sono questi i particolari che segnalano in maniera immediata l'adesione alle diverse 'mode decorative' (gli 'stili' della pittura parietale).

3 F. Gorm Andersen, "Pompeian painting. Some practical aspects of creation," *AnalRom* 14 (1985) 113. Sulla base di una più approfondita analisi del possibile significato dei diversi termini, nonché della profonda differenza tra gli schemi decorativi della prima età imperiale rispetto a quelli di epoca successiva, nei quali l'elemento figurato gioca un ruolo assai minore, l'autore propone che i due termini distinguano piuttosto il 'pittore murale' da colui che dipinge ritratti.

4 Per un esperimento di riproduzione di queste condizioni, cfr. A. Barbet, "Une fresque à la romaine," *Archéologia* 392 (sept. 2002) 24-41. Tutti i commentatori concordano nell'attribuire a questi condizionamenti tecnici la divisione delle pareti in zoccolo, zona mediana e zona superiore, che resisterà per secoli nella tradizione artigianale.

5 Si veda il caso degli artigiani attivi nella casa di Lucrezio Frontone: W. J. T. Peters e E. Moormann in Peters (ed.), *La casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture* (Amsterdam 1993) in partic. 255-60; la sovrabbondanza ornamentale di decorazioni di questo tipo doveva rendere particolarmente difficile la divisione del lavoro tra artigiani diversi.

Di particolare interesse a questo riguardo è la situazione venuta in luce a Pompei in un ambiente della Casa dei Casti Amanti. L'eruzione ha interrotto l'operato di un gruppo di pittori, restituendoci uno straordinario campionario delle diverse fasi del loro lavoro e permettendoci di ricostruire con immediatezza la vita e la divisione del lavoro in un cantiere di livello medio-alto all'interno del campione pompeiano, quale questo ci appare.⁶

Per ricostruire le condizioni di produzione della pittura parietale, l'osservazione della realtà archeologica deve essere integrata con quanto ci è noto sulla condizione del lavoro artigianale, con speciale riguardo all'epoca tra tarda età repubblicana e prima età imperiale alla quale risale la maggior parte delle testimonianze conservate.

Una questione fondamentale è quella dell'apprendimento del mestiere. Nella società romana di quest'epoca non esiste una forma di istruzione professionale, una forma cioè di apprendimento 'scolastico' di un mestiere,⁷ che avviene invece attraverso l'apprendistato presso un 'mastro', il quale trasmette sia la tecnica che il repertorio.

La realtà sociale del lavoro nell'epoca che qui interessa, e il ruolo significativo svolto in esso dalla componente non libera, è un altro punto di importanza fondamentale di cui tener conto nel ricostruire lo specifico modo di operare di questi artigiani. L'osservazione concreta di questi materiali, prodotti nelle condizioni storiche e sociali che abbiamo sopra ricordato, suggerirebbe dunque di ricostruire un modello di organizzazione del lavoro basato su una collaborazione ripetuta, 'continuativa e non occasionale', all'interno di strutture sufficientemente definite dal punto di vista dei rapporti sociali e di produzione.

L'organizzazione del lavoro dei pittori: una questione da riesaminare?

Tra gli addetti ai lavori serpeggia però recentemente un certo scetticismo riguardo alla effettiva validità di questo modello per rappresentare le condizioni di lavoro di questa classe di artigiani nell'antichità.⁸

6 A. Varone, "L'organizzazione del lavoro in una bottega di decoratori: le evidenze del recente scavo pompeiano lungo Via dell'Abbondanza," *Meded* 54 (1995) 124-36; A. Varone e H. Béarat, "Pittori romani al lavoro. Materiali, strumenti, tecniche: evidenze archeologiche e dati analitici di un recente scavo pompeiano lungo via dell'Abbondanza (Reg. IX Ins. 12)," in H. Béarat et al. (edd.), *Roman wall painting. Materials, techniques, analysis and conservation* (Fribourg 1997) 199-214; A. Barbet, "Traces fortuites ou intentionnelles sur les peintures murales antiques," *Syria* 77 (2000) [Mélanges E. Will III] 170-71 fig. 1, 179 fig. 13.

7 A. Burford, *Craftsmen in Greek and Roman society* (London 1972) 88; H. Schulz-Falkenthal, "Zur Lehrausbildung in der römischen Antike," *Klio* 54 (1972) 193-212. Come nota W. Westermann, "Apprentice contracts and the apprentice system in Roman Egypt," *CPh* 1914, 259, fanno eccezione a questo quadro quei mestieri particolari nei quali non è possibile una divisione del lavoro: l'apprendista non può essere d'aiuto al maestro perché non possiede le necessarie competenze, e questi di conseguenza richiede un compenso per insegnare il mestiere.

Ben diverso deve essere evidentemente il contesto sociale e produttivo al quale si riferiscono alcune costituzioni imperiali relative a *picturae professores*: vi si parla ad es. di artigiani che svolgono il loro lavoro in *pergulae* e *officinae*: cfr. I. Calabi Limentani, *Studi sulla società romana I. Il lavoro artistico* (Milano 1958) 27-28 (CTh 13.4.4; CJ 12.40.8).

8 In questo senso si esprimono alcuni interventi al convegno 'Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano' in *Meded* 54 (1995): si vedano in particolare quelli di P. Allison (98-108) e quelli di N. Blanc (81-95) e Th. Fröhlich (192-98), relativi agli stuccatori. È significativo comunque che nel caso di una evidenza meno ricca (e quindi più facilmente controllabile) quale quella offerta dalla documentazione di pittura della Spagna, si sia proposto di riconoscere l'attività di botteghe che si sono spostate lungo le principali vie di comunicazione: C. Guiral Pelegrín, "La pintura romana en España: aportaciones recientes," in T. Nogales Basarrate (ed.), *La pintura romana antigua. Acti del Colloquio Mérida 1996*, 30. Su questo problema, cfr. inoltre R. Tybout, "Domestic shrines and 'popular painting': style and social context," *JRA* 9 (1996) 363-64.

Il concetto di officina è applicato nel recente volume di N. Zimmermann, *Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei*, *JbAC Ergbd.* 35 (2002), a realtà ed evidenze assai diverse da quelle qui in esame:

Gli argomenti che sono stati portati a sostegno di queste considerazioni sono di vario ordine. Alcuni studiosi ritengono che la realtà dei centri vesuviani rappresenti un campione insufficiente per trarne conclusioni di ordine generale;⁹ altri¹⁰ ritengono dirimente il fatto che le fonti non diano notizie di strutture artigianali sufficientemente stabili,¹¹ o concentrano l'attenzione sulla difficoltà o l'impossibilità di individuare complessi dipinti dagli stessi gruppi di pittori.¹² La conclusione — ricca di implicazioni che vanno al di là dell'ambito strettamente specialistico — che si è tratta da queste diverse considerazioni è che i pittori (e gli artigiani che con essi collaborano?) si aggregassero di volta in volta liberamente e individualmente, sulla base della domanda del loro operato.

Alcune obiezioni di ordine generale possono essere mosse a questa ricostruzione, prima fra tutte quella che (fermandoci al solo caso di Pompei) dovremmo dunque presupporre tanti 'raggruppamenti di artigiani' (o, al limite, raggruppamenti diversi degli stessi artigiani — cosa che, in considerazione delle diverse manualità coinvolte, riesce ancora più macchinoso immaginare) quanti sono i complessi dipinti in uno stesso lasso di tempo,¹³ proprio la prima critica che viene mossa a tante ricerche 'attribuzionistiche'.

Per quanto riguarda la rappresentatività dei centri vesuviani, se essa è insufficiente per ricostruire un modello statistico in senso *tecnico*, è pur vero che, nonostante quello che si è purtroppo perduto a partire dall'inizio degli scavi, essi costituiscono una realtà di notevole ricchezza per quanto riguarda dimensione e spettro del campione, con riferimento all'estensione dell'area scavata e ai livelli della committenza. Con questa realtà limitata e frammentaria e utilizzando gli strumenti e i metodi conoscitivi propri della disciplina, si misura il lavoro dell'archeologo, operando ipotesi interpretative compatibili con l'evidenza e valide finché non se ne dimostri la falsità: a meno di non voler chiudere definitivamente con studi che tentino di andare al di là dell'aspetto puramente descrittivo.

Per quanto riguarda il silenzio delle fonti letterarie e epigrafiche, non è questa l'unica questione relativa all'*organizzazione* del lavoro nell'antichità che non può essere risolta facendo ricorso alle fonti.¹⁴ La quasi totale assenza di attestazioni epigrafiche nella pittura parietale mi sembra inoltre sufficiente a ridimensionare il valore di questo tipo di argomen-

cfr. id. 46-47.

⁹ P. Allison, "Painter-workshops in Pompeii: a reply," *Boreas* 12 (1989) 118.

¹⁰ Th. Fröhlich, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten* (RömMitt Ergl. 32, 1991) 84. Per una valutazione generale dei silenzi e delle 'ambiguità' delle fonti antiche riguardo alla pittura, vedi H. Eristov, "Peinture romaine et textes antiques: informations et ambiguïtés," *RA* 1987, 109-23.

¹¹ Se poi sia corretto attribuire a queste strutture la denominazione di botteghe o officine, o se questa definizione sia impropria, mi sembra in questo contesto di importanza secondaria. Mi riferisco qui comunque a strutture di produzione e non alle installazioni destinate ad attività artigianale, tanto più i pittori parietali operano perlopiù nel luogo di destinazione 'finale' delle opere. Per il recente riesame di un complesso pompeiano che si ritiene adibito a bottega di pittore, cfr. J.-P. Brun, Ph. Borgard e M. Leguilloux, "La peinture," *MEFRA* 114 (2002) 479-81 con altra bibliografia.

A Pompei, l'impianto di *Regio IX* 2, 11-12 (*PPM* 8 [1998] 1117-23) è identificato come una bottega di venditori di colori, gli *Attii*, sulla base del ritrovamento *in situ* di blocchi di colore con il bollo *Attiorum*. Poiché però questo gentilizio è attestato per un *pigmentarius de sacra via* (*CIL* VI 9795; cfr. E. Papi, "Artigiani e commercianti del Foro Romano e dintorni," *JRA* 15 [2002] 60 n.221), non è improbabile che l'identificazione dei proprietari della struttura con gli *Attii* sia errata.

¹² Si veda, ad esempio, A. Allroggen-Bedel, "Lokalstile in der campanischen Wandmalerei," *KölnJb* 24 (1991) 39-40, con altra bibliografia; Fröhlich (supra n.8); Allison (supra n.8) 103.

¹³ Le caratteristiche della pittura parietale in quest'epoca permettono di riconoscere con sufficiente certezza pitture eseguite negli stessi archi di tempo. Per avere una valutazione di massima delle quantità coinvolte, si ricordi che la Eristov (supra n.10) 117 calcola che tra il 62 e il 79 d.C. siano stati dipinti un migliaio di ambienti, mentre Gorm Andersen (supra n.3) 113 calcola circa 800 quadri.

¹⁴ Basti pensare ai problemi legati alla produzione di terre sigillate o di laterizi o all'interpretazione del fenomeno della bollatura, per i quali si vedano i diversi contributi riuniti in W. V. Harris (ed.), *The inscribed economy* (*JRA* Suppl. 6, 1993).

zioni.¹⁵ Un caso come quello dei mosaici, nei quali — al contrario di quanto avviene per la pittura — sono epigraficamente attestati una serie di termini che rimandano a condizioni di produzione che non trovano riscontro nelle fonti letterarie,¹⁶ dimostra che l'argomento non è conclusivo. Come in molti casi del lavoro artigianale antico, è quindi attraverso l'analisi dei processi produttivi che devono essere ricostruite le realtà 'materiche'.

Per quanto infine riguarda l'argomento che tra tutti sembra il più probante, quello che si fonda sul fatto che non si ritrovino decorazioni 'uguali', assunte come in grado di dimostrare tra i pittori l'esistenza di rapporti di lavoro 'organizzati', la sua validità è resa dubbia da quella che appare come una condizione *di base* di queste decorazioni, e che deve essere presa in conto nel costruire ipotesi interpretative: il fatto cioè che, sebbene essi rispettino i modelli decorativi di volta in volta in auge,¹⁷ è molto raro incontrare esempi in cui i pittori si ripetano, riproducendo gli stessi sistemi decorativi (quadri e/o schemi).¹⁸ Diventa dunque assai arduo riconoscere questa 'uguaglianza', tanto più che i metodi proposti si rifanno in maniera più o meno dichiarata a indagini di tipo attribuzionistico, fondate su considerazioni puramente formali, 'visuali', volte a riconoscere le singole 'mani',¹⁹ le quali si rivelano inadatte e inadeguate a una realtà artigianale e produttiva quale quella che crediamo si debba restituire per la pittura parietale romana.

Basandosi su queste considerazioni, la ricostruzione di una organizzazione produttiva che si imponeva per motivi di ordine archeologico, storico e sociale, è stata scartata perché non rispondeva a una serie di criteri presentati come 'oggettivi' e quindi inconfutabili. Questi criteri sono però scelti — e l'argomentazione è costruita — partendo da considerazioni che non tengono nel debito conto alcune caratteristiche 'strutturali' della realtà che intendono indagare, o si basano su considerazioni *ex silentio* alle quali viene accordato un valore probante, ma la cui validità può essere messa in dubbio ad un'analisi più approfondita. La definitiva conclusione — che una certa organizzazione non esiste perché non si riesce a dimostrarla — sembra poi arrischiata in termini di metodo, sembrando più corretto che una certa conclusione sia positivamente dimostrata, piuttosto che adottata in base ad argomentazioni negative.

Analisi di alcuni esempi significativi

Riproponendo qui di seguito alcuni esempi di insieme tra i quali è possibile riconoscere delle 'trame produttive', si intende mettere in evidenza come la complessità di questi intrecci richieda di essere indagata con metodi autonomi, che, tenendo conto delle caratteristiche anche produttive del materiale, mettano in campo strumenti nuovi e più flessibili, in grado di cogliere ogni volta tutti i diversi potenziali delle singole realtà.

15 Spingendo al paradosso questo tipo di argomentazioni, dovremmo dire che i pittori non esistono perché non firmano! Senza poter qui aprire un problema come quello della 'percezione sociale' del lavoro dei pittori nell'epoca che qui interessa, notiamo che la generalizzata assenza di firme nella pittura parietale di età imperiale sembra indicare che il lavoro dei pittori non fosse considerato 'autonomo' e individuale, e tale quindi da essere firmato.

16 Non affronto qui la questione della produzione musiva, che presenta alcune attestazioni epigrafiche di particolare interesse (cfr. M. Donderer, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung* [Erlangen 1989] 23-24; K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world* [Cambridge 1999] 272-73).

17 È questa la caratteristica che, pur nella grande variabilità di realizzazioni, unifica le pitture parietali databili tra il I sec. a.C. e il successivo. È grazie ad essa che il Mau ha potuto stabilire una tipologia dei sistemi decorativi e degli ornati in uso a Pompei tuttora valida: cfr. I. Bragantini, "Problemi di pittura romana," *AION* n.s. 2 (1995) 186-87.

18 L'unica spiegazione che intravedo per questa circostanza è che i committenti richiedessero decorazioni che si presentassero come nuove o originali, e che i pittori si comportassero di conseguenza: cfr. anche Eristov (supra n.10) 117 e l'intervento di A. Varone in *Meded* (supra n.8) 199.

19 Cfr., ad es., V. Strocka, *Casa del Principe di Napoli* (Tübingen 1984) 47-48; Fröhlich (supra n.10) n.471.

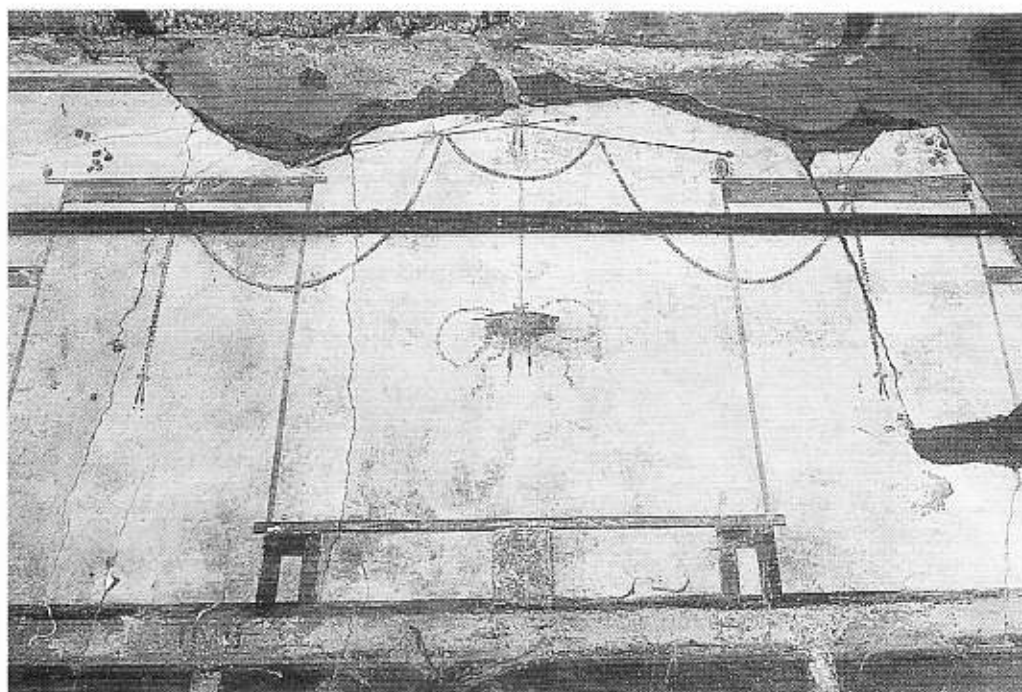


Fig. 1. Pompei V 4, a, Casa di M. Lucretius Fronto: particolare della decorazione del vestibolo (1), parete N.

Un tentativo interessante di caratterizzare le pitture eseguite a Pompei in un arco di tempo limitato per una committenza socialmente omogenea, abbandonando la ricerca 'attribuzionistica' delle singole mani, si deve a M. de Vos;²⁰ la studiosa ha riunito un gruppo di decorazioni destinate a una committenza di non grandi pretese, che ha lasciato molte testimonianze a Pompei in età imperiale. Esse sono accomunate da una strategia decorativa basata sulla dilatazione e sull'ingrandimento dei più comuni elementi decorativi. Sono stati così messi a fuoco i mezzi che artigiani attivi per committenze di non alto livello hanno escogitato, per ottenere decorazioni in grado di conformarsi ai modelli 'normativi', pur senza richiedere lunghi tempi di esecuzione o particolari abilità. La prova della validità di questa proposta sta nel suo valore euristico, che permette di riconoscere facilmente, grazie alle caratteristiche individuate,²¹ decorazioni di livello secondario. D'altro canto, la sua percorribilità risiede nel fatto che essa è profondamente connaturata al carattere della realtà indagata: essa funziona cioè in quanto opera sulle riduzioni di schemi decorativi 'alti' che vengono adeguati alle possibilità economiche delle committenze più basse, riduzioni e adattamenti che formano in quest'epoca la sostanza di tutti i fenomeni decorativi.

Ancora a Pompei, la decorazione di una piccola casa sulla Via dell'Abbondanza (Casa 'di Sotericus' I 12, 3) mostra significativi punti di contatto con quella di una casa di livello assai più alto, la casa di M. Lucretius Fronto V 4,a.²² Qui, le pareti del vestibolo recano un semplice

20 M. de Vos, "La bottega di pittori di via di Castricio," in *Pompei 1748-1980* (Cat. Mostra, Roma 1981) 119-30. Per quanto qui interessa è di secondaria importanza la questione, valutata diversamente nella bibliografia: se tutte le pitture qui riunite siano effettivamente opera di un'unica 'bottega': contrari sono ad esempio Peters e Moormann (supra n.5) 259-60 e la Allison (supra n.8) 105, mentre più favorevole è la posizione di Strocka (supra n.19) 47, Ling (*Roman painting* [Cambridge 1991] 216) o Tybout (supra n.8) 363 n.31.

21 Tipici di questi modi di decorare sono la sostituzione dei quadri mitologici con soggetti di più facile esecuzione (nature morte, animali, paesaggi), gli scorci architettonici molto dilatati, i pannelli delimitati da ghirlande, il forte contrasto cromatico tra pannelli vicini.

22 Cfr. PPM 2 (1990) 701-32 (le decorazioni risalgono a una fase precedente a quella che ha visto la trasformazione della struttura nella casa-caupona 'di Sotericus'). Peters e Moormann (supra n.5) 260, 269 e 272 riconoscono anch'essi corrispondenze tra i due complessi, ma ritengono che esse "per quanto presenti, devono essere spiegate dall'uso degli stessi cartoni o di cartoni affini" da parte di pittori diversi (cfr. oltre).



Fig. 2. Pompei I 12, 3, cubicolo (3), parete O: quadro con Teseo e Arianna.



Fig. 3. Pompei V 4, a, cubicolo (5), parete O: quadro con Teseo e Arianna.

schema decorativo costituito da un'edicola che termina sul fondo bianco della zona superiore²³ (fig. 1). Anche se lo schema, tipico della fase finale del III stile (in termini di cronologia assoluta, probabilmente il secondo venticinquennio del I sec. d.C.²⁴), è assai poco caratterizzato, i singoli ornati, in particolare la cista e le ghirlande della zona superiore, dimostrano una stretta vicinanza tra questa parete e quella dipinta nel cubicolo della casa 'di Sotericus' (fig. 5).²⁵ Un altro punto di contatto tra le decorazioni di queste due case — che dimostra le riduzioni che un complesso decorativo può subire nel passaggio ad una committenza di minor impegno — è offerto dal quadro che orna la parete del cubicolo della piccola casa. Esso rappresenta Teseo che si incorona di fronte ad Arianna, che porge all'eroe il filo per uscire dal Labirinto (fig. 2).²⁶ Si tratta di un tema che viene di moda in quest'epoca, solo da poco introdotto nel repertorio dei pittori,²⁷ la cui presenza in una casa di livello modesto si spiega con i rapporti produttivi che dovevano esistere tra i pittori che hanno qui operato e quelli attivi nella casa di Lucretius Fronto, che conserva in un cubicolo un quadro con lo stesso soggetto²⁸ (fig. 3).

²³ Peters e Moormann *ibid.* 143-46, fig. a p.145.

²⁴ F. L. Bastet in *id.* e M. de Vos, *Il terzo stile pompeiano* ('s-Gravenhage 1979) 62.

²⁵ *PPM* 2 (1990) 712-21.

²⁶ Peters e Moormann (*supra* n.5) 208. L'identificazione, che sembrerebbe discutibile per la difficoltà di combinare il gesto dell'incoronamento con lo schema dell'Apollo Liceo usato per la figura, è confermata dalla lunga benda azzurrina che scende a sinistra del corpo dell'eroe. Di questo particolare non sembra tener conto P. Allison in *ead.* e F. Sear, *Casa della Caccia antica* (VII 4, 48) (München 2002) 67, secondo la quale l'eroe avrebbe la mano alzata in quanto si appresta a colpire il Minotauro.

²⁷ Il rinnovamento dei programmi iconografici nella prima età imperiale segue 'ritmi' diversi dal cambio di moda osservabile nei sistemi decorativi (cfr. Bragantini [*supra* n.17] 187-96), ma, alla stessa stregua del cambio degli stili, funziona in maniera abbastanza 'compatta': alla *innovazione* fa infatti seguito la *rapida diffusione* e infine l'*abbandono* altrettanto 'compatto'. Si tratta certo di innovazioni che nascono al di fuori di un centro come Pompei, ma la natura della documentazione ci permette qui di seguire con più facilità i rapporti che dovevano intrecciare l'attività dei pittori con le scelte dei committenti.

²⁸ Peters e Moormann (*supra* n.5) 169-82 e 207-8.

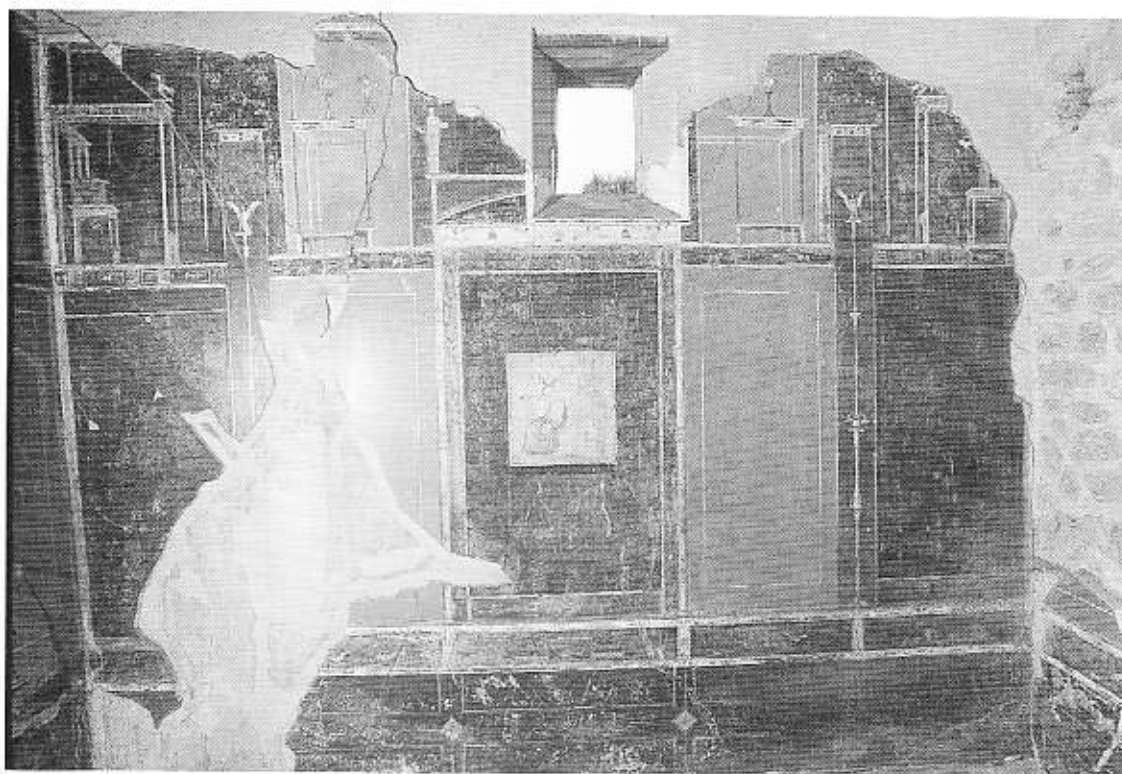


Fig. 4. Pompei V 4, a, cubicolo (5), parete E.



Fig. 5. Pompei I 12, 3, cubicolo (3), parete O.

Il confronto tra le due decorazioni rende evidente il diverso livello dei due complessi: l'ambiente della casa di Fronto è caratterizzato da un lucente fondo monocromo nero interrotto da scomparti gialli, sul quale spiccano quadri e motivi decorativi (fig. 4), mentre quello della *regio I* presenta una più semplice struttura decorativa sul fondo bianco²⁹ (fig. 5). L'esame dei

²⁹ La scelta del fondo monocromo, soprattutto di quello bianco, non può costituire un indicatore univoco del livello di una decorazione: esso può infatti attestare (come in questo caso) una certa 'povertà' del



Fig. 6. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 111441: quadro con mito di Artemide (da Pompei, VII 12, 26).



Fig. 7. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 111437: quadro con il nido di amorini (da Pompei, VII 12, 26).

due quadri mostra poi differenze di esecuzione, evidenti nella povertà di impostazione del quadro della casa di Sotericus, che rende ancor più goffa la posa del Teseo della casa di Fronto. Il minore impegno di quella committenza risulta anche dal fatto che il quadro è eseguito direttamente sul fondo bianco della parete.

Questo esempio presenta una caratteristica ricorrente in questo tipo di situazioni, il fatto cioè che, nel passaggio da una committenza più alta a una più bassa che da quella in qualche modo 'dipenda', gli stessi schemi possono 'salire di grado' nella scala gerarchica della casa: così il semplice ornato che nella casa di Lucretius Fronto era stato usato per il vestibolo, nella casa di Sotericus viene adottato per un cubicolo.

Un altro esempio di possibili relazioni produttive tra complessi diversi, che dimostra quali e quanti scarti e riduzioni l'insieme di un sistema decorativo possa subire nel passaggio tra committenze di diverso livello, è offerto dalle decorazioni della Casa del Poeta tragico VI 8, 3 e delle case VII 12, 26 (Casa di L. Cornelius Diadumenus) e VII 12, 28 (Casa del Balcone pensile) a Pompei.³⁰

programma decorativo, o può al contrario caratterizzare decorazioni più complesse, per le quali si rinuncia al più immediato effetto decorativo fornito dall'alternanza dei colori di fondo: cfr. I. Bragantini, "Quadri con la rappresentazione della storia di Admeto e Alceste," *MEFRA* 113 (2001) 13.

³⁰ Cfr. anche Gorm Andersen (*supra* n.3) 119 e 125.



Fig. 8. Pompei VI 8, 3, triclinio (15), parete S: quadro con mito di Artemide.

La Casa del Poeta tragico è ben nota per i numerosi quadri dipinti intorno agli anni centrali del I sec. d.C., tra i quali spiccano i grandi quadri classicistici dell'atrio.³¹ L'insula VII 12 presenta solo pochi impianti a carattere nettamente residenziale a fronte di un alto numero di botteghe (alcune delle quali con importanti facciate databili a età ellenistica³²), e i rivestimenti di carattere decorativo (pitture e pavimenti) risalenti a età repubblicana sono praticamente assenti. La casa VII 12, 26 in particolare presenta due soli ambienti con quadri figurati. Quello al quale è stato riservato il maggior impegno decorativo (attestato anche dal pavimento in *opus sectile*) si apre su un lato del piccolo peristilio;³³ i quadri presenti sulle pareti laterali rappresentano l'uno un mito di Artemide,³⁴ l'altro il 'nido di amorini' (figg. 6-7),³⁵ soggetti presenti a Pompei in un numero limitatissimo di esemplari.

31 PPM 4 (1993) 527-603.

32 Per valutare il significato delle facciate di età ellenistica che caratterizzano il fronte stradale di queste botteghe, cfr. A. Hoffmann, "Elemente bürgerlicher Repräsentation. Eine späthellenistische Hausfassade in Pompeji," in *Akten des 13. int. Kongresses für klassische Archäologie, Berlin 1988* (Mainz 1990) 490-95, in partic. 493 e fig. 2.

33 PPM 7 (1997) 565-93. I quadri di questo ambiente sono stati eseguiti contemporaneamente al resto della decorazione parietale, come risulta dalle importanti osservazioni di O. Donner in W. Helbig, *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städten Campaniens* (Leipzig 1868) XCIV: egli ha notato che i quadri delle pareti laterali sono stati dipinti su un fondo freschissimo, mentre quello della parete di fondo è stato dipinto per ultimo, sulla parete già più asciutta.

34 La storia di Kallisto è nota a Pompei in altri tre esemplari: quelli delle case VI 8, 3 e VII 12, 28 (cfr. *ultra*) e quello nel tablino della casa IX 5,6: P. Herrmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums* (München 1904-31) 28, tav. 19. Essa torna in un mosaico di Vellelaure datato a età severiana: cfr. H. Lavagne, *Recueil des mosaïques de la Narbonnaise* (Gallia Suppl. 10) III, 3.

35 Nel gruppo in primo piano, sulla base della storia iconografica del motivo, M. E. Micheli, "Eroti in gabbia. Storia di un motivo iconografico," *Prospettiva* 65 (1992) 12, riconosce Afrodite e Adone.



Fig. 9. Pompei VI 8, 3, triclinio (15), parete N: quadro con il nido di amorini.

Come nell'esempio della casa di Sotericus, stupisce l'adozione di soggetti così inconsueti all'interno di una casa che non si segnala per il livello delle sue decorazioni: essi sono però talmente simili anche nei più minuti dettagli iconografici a quelli del triclinio della Casa del Poeta tragico (figg. 8-9) da rendere poco credibile che questa somiglianza sia da attribuire alla casuale adozione, nelle due case, delle stesse, rare iconografie: essa sembra piuttosto conseguenza di una 'relazione di produzione' tra gli artigiani attivi nelle due case.

Un problema da approfondire

Coincidenze così puntuali, che investono anche i particolari secondari della figurazione, spingono a chiedersi se esse possano essere state ottenute mediante qualche ausilio tecnico. In tal caso, se — come alcuni studiosi ritengono³⁶ — i pittori di quadri operano in maniera autonoma, indipendenti da una organizzazione produttiva, dovremmo pensare che il singolo pittore possedesse (e conservasse!) modelli sufficientemente dettagliati per rendere ragione dei particolari concordanti e li riproducesse in committenze diverse, o che questi modelli circolassero (e fossero quindi commerciabili?) tra pittori diversi, senza alcuna relazione tra loro.³⁷

La dibattutissima questione dei modi di trasmissione delle iconografie si fonde qui con il problema connesso, ma ancora assai scarsamente indagato nel campo della pittura antica, della produzione di immagini mediante procedimenti di trasmissione 'meccanica'.³⁸

La scarsità di attestazioni note non consente per ora di approfondire questo aspetto: ricordiamo comunque che impronte di maschere ("templates") sono state recentemente riconosciute nel-

³⁶ Cfr. gli studi citati supra n.8.

³⁷ V. M. Strocka, *Casa del Labirinto* (VI 11, 8-10) (München 1991) 114, come anche Peters e Moormann (supra n.5), ritiene che gli stessi schemi fossero a disposizione di più pittori.

³⁸ Sull'insieme di queste problematiche, vedi E. F. Ghedini, "Trasmissione di iconografie," in *EAA. Il suppl.*, vol. V (Roma 1997) 824-37. Non emergono elementi nuovi in D. Mulliez (ed.), *La transmission de l'image dans l'Antiquité* (Ateliers 21, Lille 1999). Osservazioni tecniche molto importanti, e applicabili forse almeno in parte anche alla pittura parietale di età romana, in M. Nimmo e C. Olivetti, "Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale," *RIA* 8-9 (1985-86) 399-411.



Fig. 10. Boscoreale, cubicolo, particolare con la veduta di città. In nero sono delineati gli elementi coincidenti tratti dall'*oecus* della Casa del Labirinto (foto Metropolitan Museum).

le figure di un fregio dipinto di committenza certamente molto alta, databile ad età augustea,³⁹ mentre altri indizi possono venire dall'analisi delle coincidenze già notate⁴⁰ tra le 'vedute di città' della Villa di Boscoreale e della Casa del Labirinto a Pompei. Sovrapponendo all'immagine di Boscoreale un disegno schematico della pittura della Casa del Labirinto,⁴¹ si nota che le due decorazioni non coincidono nel loro insieme ma per gruppi di particolari (fig. 10).⁴²

39 M. Salvatori in A. Conte et al., *La villa romana di Torre di Pordenone* (Roma 1999) 68-69. Cfr. inoltre R. M. Taylor, *Roman builders* (Cambridge 2003) 222. Nel triclinio più volte citato della Casa del Poeta tragico si conserva la testimonianza di un'altra tecnica: la centauromachia e i motivi decorativi raffigurati nella predella sono dipinti su incisioni preparatorie realizzate con molta sicurezza a mano libera: cfr. PPM IV in partic. figg. 89-93, 104-7 e 114-16.

Ad altri contesti cronologici e produttivi riporta la coincidenza tra alcuni schemi compositivi della Tomba di Persefone a Verghina e del mosaico con la battaglia di Alessandro dalla Casa del Fauno a Pompei: cfr. P. Moreno, "Arti figurative: recenti scoperte," in R. Bianchi Bandinelli (ed.), *Storia e civiltà dei Greci* III.6. *La crisi della polis. Arte, religione, musica* (Milano 1979) 713-20, in partic. 714-15, figg. 4-5.

40 R. Tybout, *Aedificiorum figurae* (Amsterdam 1989) 206-7, propone per queste particolari figurazioni, che ritiene estranee alla tradizione della pittura parietale, una derivazione dal repertorio teatrale; per questo aspetto, cfr. anche G. Sauron, "Naissance et mort d'un genre pictural éphémère: la mégalographie," in L. Rivet e M. Sciallano (edd.), *Vivre, produire et échanger ... Mélanges B. Liou* (Montagnac 2002) 512-13.

Anche questo esempio dimostra come, nel passaggio a una committenza di livello inferiore, gli stessi schemi possano 'salire di grado' nella gerarchia della casa: così lo schema della veduta urbana, che a Boscoreale è usato per il cubicolo a fianco dell'ambiente con megalografia, è usato nella Casa del Labirinto (che non conserva megalografie) per l'*oecus* corinzio.

41 La prova, condotta su riproduzioni in scala approssimativa, andrebbe verificata sugli originali.

42 Nimmo e Olivetti (supra n.38) 401 notano che le immagini da loro prese in esame "complessivamente non



Fig. 11. Pompei VI 8, 3, triclinio (15), parete E: quadro con la partenza di Teseo.

Questa circostanza è spiegabile ammettendo l'uso di schemi⁴³ contenenti singole porzioni della decorazione, di volta in volta riposizionati prendendo come punto di riferimento "una linea di struttura basilare della posizione precedente".⁴⁴ Le dimensioni dei pannelli (in larghezza circa 110 cm⁴⁵) fanno escludere che possa essere stato usato uno schema unico, mentre uno schema in scala avrebbe creato immagini direttamente sovrapponibili.

Tornando alle Casa del Poeta tragico e a quella VII 12, 26, una 'relazione di produzione' tra gli artigiani attivi nelle due case mi sembra ipotizzabile anche a causa di un'altra significativa relazione iconografica tra i quadri delle pareti di fondo (i quadri dunque 'principali') degli ambienti in esame. Nella Casa del Poeta tragico è rappresentato il momento in cui Teseo salpa sulla nave perché chiamato a fondare Atene — mito 'eroico' in cui si sono volute leggere assonanze con l'ideologia augustea, attestato a Pompei nella redazione classicistica del più antico complesso della Villa Imperiale (fig. 11).⁴⁶ Nel triclinio della casa VII 12, 26 troviamo rappresentato un altro momento della storia, il risveglio di Arianna, abbandonata dall'eroe, in lacrime sulla spiaggia di Nasso (figg. 12-13).⁴⁷ Si ribadisce così un legame di 'affinità' tra la decorazione delle due case, ma al tempo stesso si individua un significativo slittamento icono-

combaciavano e, dunque, non erano uguali; eppure, al variare dell'angolazione dei lucidi, volta a volta coincidevano singole parti...". Risultati interessanti — come mi suggerisce uno dei referees del *JRA* — potrebbero venire da un analogo controllo tra gli schemi decorativi della Casa di Augusto e quelli della Casa del Criptoportico a Pompei. L'alto livello decorativo della casa pompeiana ha già portato a ipotizzare possibili legami produttivi tra i due complessi: cfr. I. Bragantini, "La raffigurazione di Caronte in età romana," *ParPass* 50 (1995) 401-2 con bibl. precedente.

⁴³ Su questo argomento cfr. le importanti osservazioni di Tybout (supra n.40) 140, 175. La possibilità dell'esistenza di questi schemi per l'età medievale è proposta da Nimmo e Olivetti (supra n.38) sulla base dell'analisi archeologica combinata con lo studio delle fonti trattatistiche.

⁴⁴ Ibid. 402.

⁴⁵ Ricavo le misure da Strocka (supra n. 37) 46.

⁴⁶ Cfr. U. Pappalardo, "Les cycles picturaux de la 'Villa Imperiale' à Pompéi," *MEFRA* 113 (2001) 897-912.

⁴⁷ Il quadro (PPM 7, 571-72, figg. 10 e 13; ibid. 715-17, fig. 179) è purtroppo perduto.

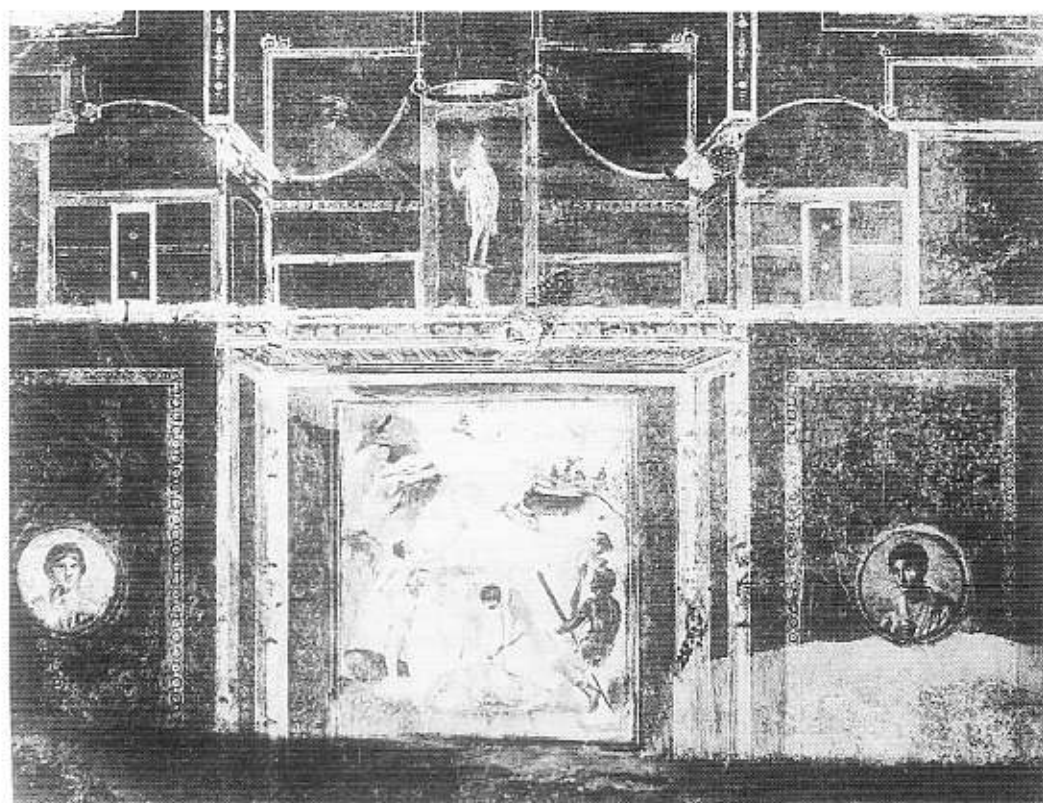


Fig. 12. Pompei VII 12, 26, ambiente (h), parete N (da fotografia Brogi).



Fig. 13. Disegno di N. La Volpe del quadro con l'abbandono di Arianna della casa VII 12, 26 (Soprintendenza Archeologica di Napoli, ADS 743, da *Disegnatori* fig. 179).

grafico, che contribuisce a chiarirci la diversità delle due committenze. Se i protagonisti sono gli stessi, la scelta di una diversa redazione iconografica (che sostituisce alla versione eroica del mito di Teseo un racconto che mette in scena atmosfere meno impegnate) propone una lettura più 'mondana', di intrattenimento, che meglio rispondeva al clima che gli abitanti della casa VII 12, 26 intendevano ricreare intorno a sé ed ai loro ospiti.⁴⁸ La dipendenza del quadro dell'insula VII 12 da quello della Casa del Poeta tragico si rivela però grazie a una significativa contaminazione tra i due soggetti: Atena che emerge dalla roccia in alto a sinistra nell'atto dell'*apokopein*, presenza inconsueta e non altrimenti testimoniata nei quadri con Arianna abbandonata, canonica invece nei quadri con la partenza di Teseo del quale la dea guida l'azione — come risulta anche dal quadro della Casa del Poeta, dal quale con tutta probabilità deriva l'anomala presenza divina nel quadro della fig. 13.

Anche la casa VII 12, 28, di impianto assai simile a quello della casa contigua VII 12, 26,⁴⁹ presenta nella decorazione parietale significativi punti di contatto con la Casa del Poeta tragico, non valutabili purtroppo nel dettaglio a causa del loro stato di conservazione. Anche qui, l'unico ambiente con quadri mitologici e pavimento in *opus sectile* ripropone l'associazione dei quadri della Casa del Poeta tragico, il 'nido degli amorini', e la storia di Kallistò. In luogo delle storie di Teseo e Arianna il terzo quadro presenta un'altra rara iconografia attestata nella Casa del Poeta tragico, quella nella quale viene normalmente riconosciuta la storia di Admeto e Alceste.⁵⁰

Riesame dell'evidenza

La natura della decorazione parietale romana, le caratteristiche tecniche e produttive del lavoro dei pittori, le multiformi relazioni tra i complessi decorativi, con gli scarti e le riduzioni che esse possono mettere in campo, dimostrano come — in una tecnica in cui l'operato dei diversi artigiani si può di volta in volta variamente mescolare — l'indagine sulla organizzazione artigianale basata sulla individuazione delle singole 'mani' si riveli del tutto improduttiva, fino a portare a ricostruire un modello quasi 'individuale' dell'operato dei pittori⁵¹ che, per le ragioni sopra esposte, non mi sembra credibile. La funzione di definizione degli spazi che la decorazione immobile possiede nella cultura abitativa della società romana interagisce con grande complessità con il lavoro dei pittori, i quali operano sul loro repertorio variando tecniche e materiali, schemi, motivi e colori in funzione dei diversi spazi da decorare. Anche la natura dell'evidenza, costituita non da singoli quadri ma da sistemi decorativi, che costituiscono complessi formati da (almeno un) ambiente dipinto, suggerisce di ampliare l'attenzione ai diversi elementi che costituiscono la nostra evidenza.

Un esempio particolarmente significativo ci permette di uscire dalla natura della documentazione e dalla cronologia dei centri vesuviani. Il recente riesame dei rivestimenti dell'insula 2 di Efeso ha dimostrato tutta l'inadeguatezza di un'analisi puramente formale: qui la peculiare natura dell'evidenza ha consentito l'analisi *globale* di un sistema decorativo, svelandocene il funzionamento e consentendoci di percepire il multiforme intreccio tra gli elementi che lo compongono e le ragioni del loro uso differenziato. Così, pitture che, per la diversità degli schemi e degli ornati, sembrerebbero cronologicamente assai distanti, si rivelano invece eseguite nella

48 A sua volta, il risveglio di Arianna è adottato nella Casa del Poeta Tragico per un cubicolo della stessa fase decorativa del triclinio con l'abbandono di Teseo: questa diversità di scelte, e la significativa associazione, nello stesso cubicolo, con due tra i temi più popolari a Pompei negli ultimi decenni di vita della città (Narciso e la 'pescatrice'), dimostrano il diverso 'clima' che le storie dipinte dovevano contribuire a creare in ambienti di diversa destinazione (cfr. Bragantini [supra n.17]).

49 PPM 7 (1997) 594-613; Gorm Andersen (supra n.3) n.24.

50 Un momento diverso della storia di questi personaggi (Eracle riconduce Alceste presso Admeto) è dipinto nell'ala della casa VIII 4, 4, che conservava il quarto esempio a Pompei del 'nido di amorini': cfr. Bragantini (supra n.29).

51 Cfr. per questi aspetti gli studi citati supra n.8 e n.19.

stessa fase, databile al secondo quarto del III sec. d.C., e attribuibili a una stessa officina.⁵²

Applicati a una pittura 'senza maestri', quei metodi che indagano i complessi dipinti prefiggendosi di riconoscere le singole individualità o le singole 'mani', si rivelano dunque inadeguati, tanto più che la presenza dei singoli artigiani è in funzione delle diverse possibilità economiche dei singoli committenti. Essi rispondono inoltre a interessi di studio che sfruttano solo in parte le potenzialità offerte dai centri vesuviani e che corrono il rischio di oscurare altri, significativi rapporti che possono intercorrere tra complessi diversi. Lungi dal voler (ri)suscitare una "foga attribuzionistica" dalla quale questo campo di studi è fortunatamente rimasto finora (quasi) indenne, la ricerca e la valorizzazione dei rapporti di varia natura (uguaglianza/dipendenza, affinità) tra committenze diverse⁵³ permette di intrecciare le richieste della committenza e il modo di operare degli artigiani, ampliando il concetto di fase dalla singola committenza a gruppi di committenze. In casi particolarmente felici è possibile creare dei 'clusters di committenze'⁵⁴ ed istituire gerarchie tra i complessi, dalle quali possono derivare indicazioni utili per analisi qualitative che vadano al di là delle conoscenze del singolo studioso.⁵⁵

Sarà possibile in tal modo porre su basi più affidabili anche questioni di ordine generale, che per guadagnare in realtà e concretezza devono poter distinguere livelli di committenza. Per essere usata in maniera corretta anche al di fuori di un numero ristretto di specialisti, permettendo così di progredire nello studio dell'insieme delle problematiche relative alla decorazione, la ricca documentazione dei centri vesuviani richiede infatti di essere 'sistematizzata' distinguendo *livelli di qualità*, operazione possibile grazie al sostanziale accordo esistente sulla cronologia delle pitture, ma che non può essere condotta isolatamente ma solo all'interno di un sistema.

Potendo valutare in maniera più articolata le relazioni tra complessi diversi, sarà anche possibile ricostruire in maniera più dinamica il modo in cui, ai diversi livelli di committenza, prende forma l'insieme di una decorazione, esaminandola all'interno di un contesto ricostruito nella maniera più ampia possibile, che partendo dal centro si amplia in diverse direzioni, allargandosi 'a macchia d'olio' e come per cerchi successivi.

Istituto Universitario Orientale, Napoli

52 N. Zimmermann, "Ausstattung von Haupt- und Nebenräume. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos," in F. Krinzinger (ed.), *Das Hanghaus 2 von Ephesos* (Wien 2002) 101-17, in partic. 111-15; cfr. anche D. Parrish, "Architectural function and decorative programs in the terrace houses at Ephesos," *Topoi* 7 (1997) 579-633.

53 Ai casi qui analizzati si possono aggiungere ad esempio quelli della Casa dell'Ara massima VI 16, 15-17 e della Casa dello Specchio IX 7, 20 a Pompei: K. Stemmer, *Casa dell'Ara massima (VI 16, 15-17)* (München 1992) 53, 55 e n.474). Tra le due committenze appare di livello più basso la Casa dell'Ara massima: agli indicatori che risultano dal diverso impianto delle due case e dall'analisi della decorazione (Stemmer 55 e 59), si può aggiungere quello risultante dalla planimetria adottata: cfr. I. Bragantini, "Distribuzione dei rivestimenti pavimentali a Pompei in età imperiale," *Atti IV Colloquio AISCOM 1996* (Ravenna 1997) 531-36. Inoltre, in questa casa il larario (Stemmer 43) sembra unificare le funzioni dei 'doppi larari': esso è infatti ubicato nell'atrio (come quelli 'padronali'), ma la raffigurazione è la stessa dei larari ubicati nei quartieri 'di servizio' (cfr. Tybout [supra n.8] 358-60 e 366).

54 Cfr. Gorm Andersen (supra n.3) 125.

55 Ricordo i parametri proposti da A. Wallace Hadrill per valutare il livello degli impianti domestici, in particolare quelli relativi agli apparati decorativi: l'alternanza dei colori, la presenza/assenza di quadri mitologici o la loro sostituzione con quadri di più rapida esecuzione (paesaggi, nature morte...), la quantità degli ornati. Quest'ultimo elemento è di fondamentale importanza per capire la sostanziale omogeneità del campione pompeiano in età imperiale: il maggior impegno decorativo si manifesta infatti nell'accumulo degli stessi elementi 'di base', piuttosto che in una sostanziale diversità 'di impianto' tra committenze più alte e più basse (cfr. A. Wallace Hadrill, *Houses and society in Pompeii and Herculaneum* [Princeton 1994] 166-67).